

«Cuanto va de la excellencia del alma a la del cuerpo»: la legibilidad del cuerpo humano en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva

Folke Gernert
Universität Trier

Los personajes en la *Tragicomedia* de Rojas muestran una clara conciencia de la relación entre el aspecto exterior y carácter que estudia la (pseud-)ciencia de la fisiognomía¹. Hablando con Celestina, Sempronio constata que «el ánimo es forzado descubriendo por estas exteriores señales»². Más claramente lo dice Calisto cuando ve por vez primera a Celestina: «¡Mira qué reverenda persona, qué acatamiento! Por la mayor parte, por la filosofía es conocida la virtud interior. ¡Oh vejez virtuosa, oh virtud envejecida!»³. El juicio fisiognómico de la vieja alcahueta como encarnación de la honradez que lleva a cabo el loco enamorado no puede ser más equivocado y nos indica —además de la falta de cordura de Calisto— la escasa fiabilidad de la legibilidad del cuerpo. Antonio Maravall (1972: 109-110) llamó en su momento la atención sobre la importancia del pensamiento fisiognómico en *La Celestina*, recordando que asimismo en la adaptación de Sancho de Muñón se sostiene —en boca de la protagonista— que «por las exteriores obras y señales del cuerpo venimos en conocimiento de las afecciones del alma»⁴. Estas manifestaciones pasajeras para los que Georg Christoph Lichtenberg (1778: 23-24) acuñó el término patognomía interesan también a los personajes de Feliciano de Silva. Saludando a Pandulfo, Sigeril observa que «tu rostro da señal, con las muestras, de alegría del corazón»⁵. En otra conversación entre estos

1.– Véase para la importancia de esta práctica semiótica en la literatura española áurea y para la extensa bibliografía Gernert (en prensa).

2.– Rojas, *Celestina V*, ed. Rico *et al.* (2000: 138).

3.– Rojas, *Celestina I*, ed. Rico *et al.* (2000: 65-66).

4.– Véase la edición de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, llamada Elicia y, por otro nombre, cuarta obra y tercera Celestina* la antología *Segundas Celestinas*, ed. Navarro Durán (2016: 812).

5.– Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 218).

dos criados de Felides es Pandulfo quien problematiza la relación entre cuerpo y alma:

Y cuanto va de la excellencia del alma a la del cuerpo,
se deve más estimar lo que toca all alma que lo que toca
al cuerpo, pues la una es inmortal y el otro ha de acavar
tan presto⁶.

A diferencia de la correspondencia entre beldad corporal y bondad moral que constituye la base conceptual del pensamiento analógico del que se nutre la fisiognomía, el personaje de Feliciano de Silva defiende la superioridad del alma sobre el cuerpo. De cara a este planteamiento no sorprende que un personaje como la criada Poncia se distinguiera por su inteligencia y su aspecto exterior poco agraciado. Lo afirma con contundencia Celestina hablando con su dueña: «¡Ay, señora Polandria, y qué perla de donzella tienes aquí!; en mi alma, no es sino gloria departir con ella. ¡Pues es verdad que es fea, ya que la hizo Dios graciosa!»⁷. A diferencia de la Lucrecia de Rojas, Poncia tiene un papel fundamental en la *Segunda Celestina*: es ella quien sugiere a su ama la idea del matrimonio secreto, protegiéndole del infortunio de Melibea y posibilitando, en última instancia, el final feliz de la obra

A partir de estas reflexiones preliminares planteo la cuestión de la legibilidad del cuerpo de los personajes en la *Segunda Celestina* frente a la *Tragicomedia* de Rojas y otras obras celestinescas. Me ocuparé primero de algunos signos corporales que son distintivos de las viejas alcahuetas en la celestinesca (las cicatrices y el vello facial, p. ej.), de los que Feliciano de Silva prescinde en algunos casos. A continuación, analizaré las particularidades de Polandria comparándola con Melibea y otros personajes femeninos haciendo particular hincapié en la *descriptio personae* y la relación entre el aspecto exterior y el carácter que proponen los distintos textos.

La visibilidad de la condición pecadora: cuchilladas y cicatrices

Cicatrices son señales visibles en la superficie del cuerpo humano que evocan incidentes y hazañas del pasado y hacen reconocibles a los personajes literarios. Recuérdese cómo la nodriza Euriclea identifica a Odiseo en el canto XIX del poema épico homérico merced a la huella de un accidente de caza⁸. En la literatura erótico-burlesca las cicatrices son señales de otras lides. En la copla XXXVII de la *Carajicomedia* se describe con cierto detalle la cicatriz de una cuchillada que afea la cara de una prostituta:

6.– Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 432).

7.– Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 322).

8.– Véase la interpretación del episodio de Auerbach (2017: 74-104).

Vi a Violante con rostro no sano,
que una cuchillada, bien larga, no bella,
jugó con la triste a la zacapella
con ocho puntadas de un cirujano;
la cual, si se fuese dó[nde] nace el Jordano,
quizá que su edad se renovaría,
mas no creo que pelo jamás cubriría
aquella señal de la cruda mano⁹.

En la correspondiente glosa el autor anónimo cuenta cómo un cliente castigó brutalmente a la tal Violante «por cierta ruindad que ella le hizo»¹⁰. Al igual que el llamado ‘trentón’¹¹, se trata de una sanción infligida contra meretrices insolentes, de la que tenemos constancia gracias a una serie de testimonios literarios. A diferencia de la violación colectiva, la cuchillada deja una cicatriz, una señal duradera que habla elocuentemente del pasado prostibulario de quien la tiene. En la obra de Fernando de Rojas encontramos varias menciones de la cuchillada en la cara de la vieja alcahueta: Lucrecia se refiere a ella como «aquella vieja de la cuchillada que solía vivir aquí en las tenerías a la cuesta del río»¹² y Calisto habla de «Celestina, la de la cuchillada»¹³. Y este mismo rasgo distintivo es retomado en el *Romance de Calisto y Melibea*¹⁴ y en la *Segunda Celestina*, cuando Felides elogia a Celestina como ‘persona tan señalada’ y su criado Sigeril establece un juego de palabras a partir de la homonimia de la palabra ‘señalado’:

9.– *Carajicomedia*, ed. Domínguez (2015: 386); véase también la transcripción paleográfica con comentario del mismo editor (2015: 279-280).

10.– Es revelador leer el relato completo: «Un amigo suyo, por cierta ruindad que ella le hizo, tomando un cuchillo mohoso, la alcoholó las quijadas desde el ojo izquierdo bajando hasta la barba, todo por derecho camino, sin desviar a ninguna parte. No es gran camino, pero solívanos a malo, que ay un buen trot de goz, y en tiempos de nieves hay ocho puntales altos, bien señalados. Aún dicen algunos poetas que el maestro de tal edificio, queriendo abrir otro camino que travesase al puerto narigón, la desdicha[da] se cubrió con las faldas la cabeza, en guisa que su buen deseo no hubo efecto, y porque no perdiese su herramienta en un solo oficio, dióle un picapunto en el culo de razonable tamaño. Esto no se parece al presente más, en aquellos tiempos, se vió cubierto de hilas. Autores son de esto sus quijadas» (*Carajicomedia*, Domínguez 2015: 386).

11.– Gernert (1999: 141-145) así como las notas en la edición de *La Lozana Andaluza* de Joset & Gernert (2013: XXIII.51 y XXXIX.20).

12.– Rojas, *Celestina* IV, ed. Rico *et al.* (2000: 114). Más adelante, Melibea menciona «esa señaleja de la cara», a la que Lucrecia se refiere en un aparte con «aquel su ‘Dios os salve’ que traviessa la media cara» (121). Según Cantalapiedra, la cuchillada «en tanto que herida física completa el retrato disfórico de la vieja» (1986: 60).

13.– Rojas, *Celestina* XIII, ed. Rico *et al.* (2000: 267).

14.– En el *Romance de Calisto y Melibea* Lucrecia dice a Alisa que está hablando: «Con aquella buena vieja / Que moró en la vecindad / Que tiene la cuchillada, / Yo te la quiero mostrar» (ed. Snow 2006: 27, vv. 275-278).

SIGERIL. ¿Y cómo señalada?, si bien le mirasses el hierro que, como a yegua morisca, le dieron por las quijadas. ¿Crees, hermano, que le dieron la señal para hazella señalada por el rostro, por no seguir su voluntad por estar en las agenas?¹⁵

Al igual que el ser barbuda, la cicatriz en la cara de Celestina hace reconocible a la vieja alcahueta tanto en el original de Rojas como en las distintas imitaciones.

Ese tipo de señal no es exclusivo de Celestina, sino distingue también al personaje de Centurio, tanto en la obra de Rojas como en aquella de Feliciano de Silva. La descripción de Centurio en boca de Areúsa en el auto XV reúne toda una serie de rasgos negativos: «¿Qué tiene bueno? Los cabellos crespos, la cara acuchillada, dos veces azotado, manco de la mano del espada»¹⁶. Mientras que el pelo crespo es un signo corporal innato, susceptible de recibir una interpretación fisiognómica como indicio de mal carácter y simpleza¹⁷, las demás características son resultados de la mala vida que hacen visibles la condición de hampón del personaje. Feliciano de Silva reduce las señales visibles del pasado criminal de Centurio a la cara acuchillada. Es de nuevo Areúsa quien llama la atención sobre «ese jesto de carta de navegar, según las diversidades de aguas tienes en él»¹⁸.

Hirsutismo femenino y la fealdad de la vejez

En la obra de Rojas, la protagonista es descrita en repetidas ocasiones como “vieja barbuda”¹⁹, un signo corporal que comparte con muchas de

15.– Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 274). En la nota 14, la editora explica que se trata de «un recuerdo del rasgo físico señalado en *La Celestina*» y recuerda que «[y]egua en germanía es prostituta». Hablando de la «descripción humorística de los personajes» Herrero Ruiz de Loizaga (2004: 77) comenta la cuchillada de Celestina en las obras de Rojas y Silva. Véase al respecto también Heugas (1973: 56).

16.– Rojas, *Celestina XV*, ed. Rico *et al.* (2000: 286).

17.– Véanse al respecto los manuales fisiognómicos de Michael Scott («Cuius capilli sunt multum crispí significant hominem duri ingenii: aut multae simplicitatis seu utrumque», *Liber Phisionomiae*, ed. Porsia 2009: 200) y del Pseudo-Cocles: «Cuius capilli sunt multum crispí, significant hominem duri ingenii, aut multe simplicitatis, sive utrumque etc.» Rocca, *Physiognomiae et Chiromantiae Compendium* (1536: sin p.) así como Rojas, *Celestina XV*, ed. Rico *et al.* (2000: 286, nota 16 y 710, nota complementaria 286.16). Para el significado del pelo crespo en *La Lozana Andaluza XI*, eds. Joset & Gernert (2013: 42) véase Gernert (en prensa).

18.– Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 230). Véanse al respecto la nota 10 de la edición citada y Herrero Ruiz de Loizaga (2004: 77-78).

19.– Sanz Hermida (1994), Walde Moheno (2007), Melián (2018) así como Gernert (2017) y (en prensa).

sus ‘hijas’²⁰: En la *Lozana Andaluza* (1528) aparecen una «puta vieja barbuda, estrellera» y una «vieja cargada de cuentas y más barbas que el Cid Ruy Díaz»²¹; Gaspar Gómez de Toledo se refiere en la *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* (1536) a la vieja alcahueta en repetidas ocasiones como ‘la barbuda’ o ‘aquella barbuda’²², al igual que Francisco de las Natas en la *Comedia llamada Tidea* (1550)²³. El anónimo autor de la *Celestina comentada* insiste en que «[!]lamala barbuda el author para denotar e manifestar quan mala era»²⁴. A la hora de describir su protagonista, Feliciano de Silva renuncia a esta caracterización tópica de la tercera y con ello a todos los significados que este signo corporal conlleva. En la tratadística fisiognómica medieval, el vello facial se asocia con la complejión caliente y, por lo tanto, con la condición varonil²⁵ y también con la lujuria²⁶. Como explica Vincent de Beauvais a partir de la patología humoral, el hirsutismo femenino suele aparecer en mujeres menopáusicas: «In mulieribus etiam quandoque pili oriuntur in barba, sed hoc modicum scilicet quando menstrua retinentur [...]» (*Speculum Naturale* XXVIII, xxxviii, 1494: 342r). Siguiendo al dominico francés cuyo *Espejo de la naturaleza* fue impreso pocos años antes que *La Celestina*, la barba es indicativo de la senilidad. En este sentido apunta Bouzy (2011), para quien Celestina es un «personaje emblemático de la vejez». Hablando con Alisa y con Melibea, la protagonista de Rojas enumera, parafraseando a Petrarca, los achaques que produce la vejez:

Pero ¿quién te podría contar, señora, sus daños, sus inconvenientes, sus fatigas, sus cuidados, sus enfermedades, su frío, su calor, su descontentamiento, su rencilla, su pesadumbre; aquel arrugar de cara, aquel mudar de

20.– Véase también el *Romance de Calisto y Melibea* (ed. Snow 2006: 32, vv. 459-460): «Vase la vieja barbuda / Para Calisto buscar».

21.– Delicado, *La Lozana Andaluza*, eds. Joret & Gernert (2013: VI, 28-31 y XVIII, 87).

22.– Gómez de Toledo, *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, ed. Barrick (1973: 133, 157 y 251).

23.– Francisco de las Natas, *Comedia llamada Tidea*, ed. Pérez Priego (1993): «aquella vieja barbuda» (151, v. 478), «¡Oh barbuda dissantera, / mango del diablo, santona, / alcagüeta, hechizera! ¡Oh puta vieja, jarrona!» (153, vv. 543-545) y «aquella barbuda vieja» (173, v. 1237).

24.– Véase la edición de Fothergill-Payne (2002: 58) y para la identificación del anónimo autor con el jurista Bernardino Daza Fernández Rivera (2006).

25.– Dangler caracteriza a Claudina y a Celestina como «transgendered subjects» y observa: «Celestina’s inconstant gender is further highlighted when she appears negatively masculine as *barbuda* [...] Celestina’s beard is a grotesque marker of the male gender, and is explicitly linked to her questionable social roles» (2001: 73). Diochon & Iglesias señalan: «La denominación de “vieja barbuda” insiste en la degradación física debida a la vejez, que en cierto modo le resta toda feminidad a la mujer, mientras que la dota de rasgos varoniles, propia y simbólicamente. Pero el calificativo insinúa a la vez un vínculo con el gran Cabrón, también conocido como “el barbudo”» (2011 137)

26.– Véase para la sensualidad de las mujeres barbudas Thiemann (2006: 52 y 56).

cabellos su primera y fresca color, aquel poco oír, aquel debilitado ver puestos los ojos a la sombra, aquel hondimiento de boca, aquel caer de dientes, aquel carecer de fuerza, aquel flaco andar, aquel espacioso comer?²⁷

Como advierte Del Vecchio, la «ausencia de referencias a la primera persona del singular convierte estas líneas en un retrato genérico de la vejez» (2011: 169). Sin embargo, el lamento de Celestina está muy probablemente en el origen de las descripciones caricaturescas de las ancianas en la ficción celestinesca, que exagera su monstruosidad. La vieja Artemia de la *Comedia Serafina* procura «suplir con las riquezas el defecto y fealdad de natura»²⁸ que Davo, el criado de Evandro, describe con estas palabras:

Porque vella es como la çínbara del Corpus Christi, y de hechura de almario: larga y desvaýda; el color y gesto como máxcara mal pintada; el talle como rozinazo de molinero; la vista como ýdolo del tiempo antigüo; el andar y visión de estantigua y fantasma de la noche. En verdad que tanto temiese encontralla de noche como ver una mandrágula. ¡Jesús, Jesús, Dios me libre de tan mal encuentro!²⁹

En la *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* es Areúsa quien pinta una imagen repelente de la 'puta hechizera' y de su vejez:

Yo te prometo, más años tiene a cuestras que los dos más antiguos del pueblo. Y esto sin jurarlo vee en ella por esperiencia, que tiene ya los ojos hundidos, las narizes humidas, los cabellos blancos, el oyr perdido, la lengua torpe, los dientes caydos, la cara arrugada, los pies hinchados, los pechos ahogados. En conclusión, es mi pensar que si la sepultura hablesse, como acá será suya, la compelería por justicia a que fuesse a poblar su casa³⁰.

27.– Rojas, *Celestina IV*, ed. Rico *et al.* (2000: 119). Compárese este párrafo con *De remediis utriusque Fortunae* I, 2, reproducido también en la nota 74 de la edición citada: «Cadet flava caesaries: reliquiae albescent: teneras genas et serenam frontem squalentes arabunt rugae: laetas oculorum faces et lucida sydera moesta teget nubes: leve dentium ebur ac candidum scaber situs obducet atque atteret ut non colore tamen sed tenore alio sint: recta cervix atque agiles humeri curvescent: guttur lene crispabitur: aridas manus et recurvos pedes suspiceris tuos non fuisse. Quid multa? Veniet dies quo te in speculo non agnoscas: et haec omnia quae abesse multum extimas: ne quid improvisis monstris attonitus». Véase al respecto también Deyermond (1961: 58).

28.– *Comedia Serafina*, ed. Canet (1993: 378).

29.– *Comedia Serafina*, ed. Canet (1993: 378). Como observa Dille, «Artemia is the only character of the *Serafina* described in any detail (1977: 16). Para Herrero Ruiz de Loizaga (2004: 78) se trata de «[u]na de las descripciones caricaturescas más exageradas» de la vieja alcahueta en la celestinesca.

30.– Gómez de Toledo, *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, ed. Barrick (1973: 210).

Como observa acertadamente Pitel, el retrato físico de las hijas de Celestina, «carece de indulgencia» y ellas resultan «repulsivas en su vejez, suscitan desprecio y aversión a su alrededor» (2011: 189). La decrepitud repugnante de las celestinas no es gratuita, pues es indicio de su depravación e inmoralidad. Diochon & Iglesias constatan al estudiar «por qué la magia [...] quedó asociada a la imagen de la vejez femenina» que la bruja es «un ser caracterizado por su fealdad monstruosa y además por una vejez llamativa y repelente, unos aspectos que no podían ser sino diabólicos» (2011: 111)³¹. La estrecha relación que establecen la obra de Rojas y algunas de sus continuaciones entre vejez, maldad y brujería y la insistencia en el tópico del bigote de mujer que, por cierto, perviven en la Cañizares cervantina, experimentan importantes cambios en la obra de Feliciano de Silva. También en la *Segunda Celestina* el hirsutismo femenino aparece como signo de fealdad femenina³², pero las barbas son las más de las veces señal de masculinidad y su ausencia indica inexperiencia³³, por ejemplo, cuando Celestina reprocha a Elica su impericia diciendo: «¿Qué te parece loquilla?, que estás desbarvada»³⁴. En la misma escena, la alcahueta insiste en su propia maestría gracias a su estancia en el infierno³⁵ y sobre todo a su avanzada edad:

A la fe, hija, sabe que desso rescibe mi persona más autoridad; que a mi oficio más autoridad sale de la edad y canas que no de hermosura y mocedad, más se aprovechan mis artes de la sabiduría que no de la tez, más de la ciencia que no del vestido³⁶.

31.– Para la vieja desnuda como ser abyecto y su relación con la brujería véase también Pedraza (2001).

32.– Por ejemplo, cuando Pandulfo compara la hermosura de Quincia con la de Palana: «¡Oh dichoso Pandulfo, que tal moça has alcançado! ¡La puta que la parió, qué piernas y cuerpo tiene! Alguna diferencia hay, por Dios, de las suyas a las de Palana, que no parescen sino dos cañahejas llenas de vello, que para barvas serían ásperas», Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 217).

33.– Hablando de Canarín, un joven descarado, Pandulfo dice a Sigeril: «Pues, ¿hase de igualar él, siendo rapaz, con un hombre barvado?», Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 145); y poco después Corniel observa a propósito del mismo adolescente: «Por Nuestra Señora, pues, que no es bien que un muchacho se iguale con un hombre de barvas», Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 146). A Albacín se describe en repetidas ocasiones como ‘desbarbado’ y Pueblo dice de él: «¡Hideputa el rapaz!, aunque no tiene barba yo os prometo que es hombre de barba, y que no le tomen la capa», Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 545).

34.– Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 189-190); véase también el comentario de la editora en la nota 3: «Celestina alude a la falta de experiencia de Elicia, ya que la barba se consideraba símbolo de experiencia y sabiduría».

35.– «¿Paréscete si vengo menos avisada del otro mundo que cuando caminé para allá? Sábetete que más mercadería traigo que llevé, que más letras aprendí que tenía, más criados tengo a mi mandar que hombres ves venir, espíritus infernales, digo, con quien en esta jornada he tomado conocimiento y amistad», Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 190).

36.– Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 190).

Según Diochon & Iglesias, «[s]e opera aquí una inversión deliberada del tópico de la autoridad venerable que otorga la edad en el hombre sabio; en el caso presente las canas de Celestina no son señal de sabiduría y experiencia en asuntos humanos sino indicio de la eficacia de sus poderes ocultos» (2011: 139). No les falta razón a las investigadoras francesas, pero de cara a la representación de la vejez en otras obras celestinescas no deja de ser llamativo que Feliciano de Silva renuncie no sólo a motejar a su Celestina de barbuda, sino también a exagerar la fealdad física, producto de la edad, subrayando, en cambio, la veteranía que ésta le proporciona. Como recuerda Baranda, la «Celestina resucitada en la obra de Feliciano de Silva rechaza explícitamente el uso de la magia para intervenir en los amores de Felides y Polandria» (2017: 69-70)³⁷. Es más: ella sostiene que «la misericordia de Dios fue de bolverme al siglo a hazer penitencia»³⁸. Harst habla a este respecto de una «fictional “emendation”» (2012: 182) de su carácter que —añadiría— se hace visible en su aspecto exterior. La fealdad de las mujeres ancianas, tan característica de las alcahuetas con rasgos bruñeriles en otras obras celestinescas, brilla por su ausencia en la descripción de la protagonista de la *Segunda Celestina*. Al igual que la protagonista de Rojas, la Celestina de Silva es consciente de su avanzada edad, pero no se lamenta de los achaques de la vejez como su antecesora, sino valora positivamente la experiencia que ésta proporciona. En su última obra, el autor mirobrigense muestra a unos héroes caballerescos entrados en años. Como estudia Martín Romero, en la *Cuarta parte del Florisel de Niquea* «la conciencia del paso del tiempo y de la propia edad resulta evidente en la forma como los héroes caballerescos asumen su propia vejez hasta el punto de hablar de ella sin tapujos, incluso con un cierto tono justificativo cuando comentan sus acciones como más propias de la juventud» (2009: 252). Feliciano de Silva se aleja de los tópicos sobre la vejez en virtud de una meditación muy personal y sensible sobre los efectos del paso del tiempo en el ser humano.

Polandria y el cuerpo de su madre

En cuanto a la corporeidad de la vejez, Silva elige el personaje de Paltrana para variar un procedimiento de descripción en boca de otros personajes. Celestina se dirige a la madre de Polandria en la Cena XX dicién-

37.— Véase al respecto también Lara Alberola que observa: «Algunos de estos textos no pasan de realizar una mera caracterización hechiceril, pero en ningún momento vemos actuar directamente a la hechicera, por lo que la magia se convierte en una pincelada pintoresca más de un actante que ya se puede considerar arquetípico y, como tal, ha de repetir y perpetuar una serie de características básicas. Entre ellos estaría la *Égloga o Farsa del Nacimiento*, la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, la *Segunda Celestina* y *La comedia Tidea*» (2014: 387).

38.— Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 191).

dole: «Bendígate Dios tal cuerpo, señora; por cierto, la señora Polandria con su niñez no puede tener mejor barriga y pechos que tienes»³⁹. Como anota acertadamente Baranda, «las alabanzas del cuerpo de Paltrana y la situación provienen de las que dirigía a Areúsa en el auto séptimo de la *Tragicomedia*»⁴⁰. En la obra de Rojas se trataba de un elogio verdadero de la hermosura de una joven que Celestina quería empujar a que, a su vez, sedujera a Pármeno:

¡Y qué gorda y fresca que estás! ¡Qué pechos y qué gentileza! Por hermosa te tenía hasta agora, viendo lo que todos podían ver. Pero agora te digo que no hay en la ciudad tres cuerpos tales como el tuyo, en cuanto yo conozco; no parece que hayas quince años. ¡Oh quién fuera hombre y tanta parte alcanzara de ti para gozar tal vista! Por Dios, pecado ganas en no dar parte destas gracias a todos los que bien te quieren. Que no te las dio Dios para que pasasen en balde por la frescor de tu juventud debajo de seis dobles de paño y lienzo. Cata que no seas avarienta de lo que poco te costó; no atesores tu gentileza pues es de su natura tan comunicable como el dinero⁴¹.

En la *Segunda Celestina* nos las habemos, en cambio, con una especie de encomio paradójico con el que la protagonista intenta congraciarse con la madre de la muchacha que quiere corromper como ella misma admite hablando con Felides⁴². Sin embargo, la señora mayor se deja embelesar por la falsa adulación de la alcahueta y la hija une su voz a la de Celestina en las alabanzas de la supuesta hermosura juvenil de su madre:

39.– Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 317-318).

40.– Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 318, nota 19).

41.– Rojas, *Celestina* VII, ed. Rico *et al.* (2000: 175). Como observa acertadamente Del Vecchio (2011: 169), este elogio de la hermosura y juventud de Areúsa prescinde casi por completo de una descripción de detalles corporales. Véase al respecto también López González quien señala: «Like Melibeá's, Areúsa's breasts are reduced to mere fetishes, displayed for the pleasure of priapic drives. Celestina's unwelcomed voyeurism displays her breasts and other body parts that should have remained undisclosed. Given Areúsa's condition as a "public woman", however, her nude exhibition is but an expression of and a punishment for her publicness» (2016: 95).

42.– Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 332-333): «[...] no me atajes hasta el cabo, que has de saber que hallé a su madre, Paltrana, mala en la cama, y como dize el proverbio, con lo que Sancho adolece, Domingo y Martín sanan, que quiero dezir que con su mal alcançamos tú y yo el principio de la salud; porque has de saber que me fize fisica y me aproveché de mi saber, porque como sabes, cuando fueres en Roma bive como romano, y atentéle los pechos y la barriga, y allá le hize entender que los tenía mejores que su hija, que no lo puedo más encarecer, teniéndolos más floxos que dos madexas sin cuenda, y la barriga como un reclamo; mas desnudéme de verdad por vestirla de lisonja, para ganalle la boca y ponelle freno con que le hize hazer corvetas».

PALTRANA. Ay, tía, ¿y para qué dizes esso? Verdad es que, para haver parido, bien pienso que no habrá otra que me haga ventaja; mas, en fin, diferencia hay de cuando era moça.

POLANDRIA. Pardiós, madre, pues si vieras a mi señora lavar las piernas este otro día, que te maravillaras de cuán buenas y blancas las tiene, pues una lisura tienen que no es sino gloria traer las manos por ellas⁴³.

La actitud de Polandria es muy llamativa y revela mucho sobre la re-interpretación del personaje de la dama amada, que está enamorada de Felides de quien ha recibido una carta antes de su primer encuentro con Celestina. Recuérdense que al comienzo de la Cena XVIII la joven se quejaba amargamente de su mal de amores:

¡Oh, amor, y cuán contrario de razón te hallo, cuán amigo del desseo te veo, cuán contrario de honestidad te miro, cuán enemigo de honra te entiendo! ¡Ay de mí, cuán mal se casan amor y la obligación de mi limpieza! No sé qué diga que no sea contra mí, ni qué haga para vengarme de mí; y lo peor de mi mal es que le falte, por mi honestidad, el bien que con comunicarse los males se puede hallar para aliviar la congoxa, pues mi honestidad defiende lo que en esto el remedio me pide, assí que la muerte ha de quedar por testigo de mi honestidad, o por testigo de mi natural forçado, con el contranatural de mi honra castigado⁴⁴.

A pesar de insistir tanto en los valores que deberían definir la conducta de una joven de buena familia (*honestidad*, *honra*, *limpieza*), el falso elogio de la hermosura de su madre muestra que Polandria no carece de picardía y que capta al vuelo la razón de ser de las estrategias retóricas de Celestina. Desde el comienzo de la escena hace alarde de las ganas por hablar con la alcahueta resucitada, y no tanto para tener noticias del otro mundo como ella dice⁴⁵, sino para averiguar si la tercera viene de parte de Felides. Lida de Malkiel resume las actuaciones de Polandria —el rechazo inicial de Felides, su enamoramiento y la insistencia en un matrimonio secreto, propuesto por Poncia— y concluye que «no puede darse figura más borrosa y arbitraria que la de Polandria, totalmente eclipsada por su doncella» (1962: 460). Como observa acertadamente Baranda, Polandria «no aparece nunca como una “segunda Melibea”, lo que supone una ca-

43.—Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 318).

44.—Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 289).

45.—«Ay, señora, por tu vida, que suba, y dezirnos ha algo del otro mundo; que muero por vella, que es maravilla», Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 311).

racterización moral implícita y la aleja del modelo» (1984: 213). Con todo, se aprecian las particularidades del personaje de la *Segunda Celestina* en comparación con su antecesora en la obra de Rojas.

La corporeidad de Melibea y sus hijas

Melibea es el único personaje en la obra de Rojas cuyo aspecto exterior es descrito detalladamente⁴⁶. También en su caso, la fisonomía del personaje «brotó de una sabia superposición de imágenes tomadas desde diversos puntos de vista» (Lida de Malkiel 1962: 726). El primero en hablar de ella es Calisto, cuya visión idealizada de la hermosura de su dama es socavada por los comentarios maliciosos de Sempronio. A pesar de estar ofuscado por su loco amor, Calisto sigue las reglas que dictaban las artes poéticas medievales⁴⁷, haciendo explícita referencia al precepto de empear la descripción por orden descendiente con el pelo:

CALISTO. Comienzo por los cabellos. ¿Vees tú las madejas del oro delgado que hilan en Arabia? Más lindos son y no resplandecen menos; su longura hasta el postrero asiento de sus pies; después crinados y atados con la delgada cuerda, como ella se los pone, no ha más menester para convertir los hombres en piedras.

SEMPRONIO. (¡Más en asnos!)

CALISTO. ¿Qué dices?

SEMPRONIO. Dije que esos tales no serían cerdas de asno. [...]

CALISTO. Los ojos verdes, rasgados, las pestañas luegas, las cejas delgadas y alzadas, la nariz mediana, la boca pequeña, los dientes menudos y blancos, los labrios colorados y grosezuelos, el torno del rostro poco más luengo que redondo, el pecho alto. La redondeza y forma de las pequeñas tetas, ¿quién te la podría figurar? Que se despereza el hombre cuando las mira. La tez lisa, lustrosa, el cuero suyo escurece la nieve, la color mezclada, cual ella la escogió para sí.

SEMPRONIO. (En sus trece está este necio.)⁴⁸

46.– Véanse al respecto Boullosa (1973: 90-93) y Del Vecchio (2011: 169).

47.– Véase el clásico estudio con amplio comentario de Faral (1924) y para la importancia de la poetología medieval en Rojas Green (1946) así como Ramírez Santacruz (2004: 65). Ealy habla de un «clichéd portraiture common to chivalric romance and troubadour lyric» (2012: 390).

48.– Rojas, *Celestina* I, ed. Rico *et al.* (2000: 44-45). Según Del Vecchio «la acumulación de tópicos, el aparente delirio verbal de Calisto enfermo de amor así como el retrato despreciativo de Areúsa aniquilan el valor del retrato» (2011: 169).

En la exposición del enamorado se perciben, sin embargo, unos descuidos de cara al esquema retórico establecido⁴⁹: falta una referencia a la frente y se habla de la tez de la cara en el lugar equivocado. Además, y esto es lo más llamativo, prescinde de todas las partes del cuerpo que se solían mencionar más allá de la cabeza —cuello, hombros, brazos, etc.— para insistir de forma un tanto atrevida en las particularidades del pecho de Melibea⁵⁰. Es llamativo que sea precisamente esta particularidad anatómica de Melibea que es puesta en entredicho en el retrato malicioso que hace de ella Areúsa⁵¹. Como estudié en otra ocasión⁵², el detalle del seno pequeño se presta para una lectura del cuerpo de Melibea en clave fisiognómica a la luz de las teorías de Michael Scott. El autor medieval menciona precisamente este signo corporal como distintivo de la mujer de complexión cálida que «coit libenter»⁵³. La única parte del cuerpo de Melibea que se menciona además de las manos sugiere, por lo tanto, al lector con conocimientos fisiognómicos que ella es una mujer inclinada a la lujuria, haciendo plausible la poca resistencia de la joven. A pesar de la amplia difusión de estas teorías sobre el cuerpo humano⁵⁴, Juan de Valdés no se percató de este detalle ni del temperamento colérico de Melibea que según Lacarra (1997) explica que la joven se deja seducir tan fácilmente⁵⁵. Cuando intercala una revisión crítica de los personajes de *La Celestina* en su *Diálogo de la lengua*, el interlocutor con el nombre del autor observa que «Melibea pudiera star mejor» porque «se dexa muy presto vencer no solamente a amar, pero a gozar del deshonesto fruto del

49.— Lo resume Faral con estas palabras: «C'est ainsi que, pour la physionomie, on examine dans l'ordre la chevelure, le front, les sourcils et l'intervalle qui les sépare, les yeux, les joues et leur teint, le nez, la bouche et les dents, le menton; pour le corps, le cou et la nuque, les épaules, les bras, les mains, la poitrine, la taille, le ventre (à propos de quoi la rhétorique prête le voile de ses figures à des pointes licencieuses), les jambes et les pieds» (1924: 80).

50.— Este hecho ha llamado la atención de los investigadores y Hathaway (1993) tituló de hecho un artículo «Concerning Melibea's Breasts». En él, el investigador se pregunta si Calisto podía haber visto desnudo a Melibea.

51.— «Las riquezas las hacen a éstas hermosas y ser alabadas, que no las gracias de su cuerpo. Que, así goce de mí, unas tetas tiene para ser doncella como si tres veces hobiese parido: no parecen sino dos grandes calabazas. El vientre no se le he visto, pero juzgando por lo otro, creo que lo tiene tan flojo como vieja de cincuenta años. No sé qué se ha visto Calisto porque deja de amar otras que más ligeramente podría haber y con quien más él holgase, sino que el gusto dañado muchas veces juzga por dulce lo amargo». Rojas, *Celestina* IX, ed. Rico *et al.* (2000: 207). Véase la interpretación de este pasaje de Morros quien —tras preguntarse cómo Areúsa haya podido ver desnuda a Melibea— propone que había sido su criada (2010: 371).

52.— Gernert (2017) y (en prensa).

53.— *Liber Phisionomiae*, ed. Porsia (2009: 94).

54.— Véase Gernert (2017) y (en prensa).

55.— Véase para la patología humoral en *La Celestina* Armas (1975) y Fraker (1993) así como las interpretaciones de la ira de Melibea desde la tradición del amor cortés de Green (1953), Trotter (1954) y Beltrán (2004). Heugas hable, a su vez, de la «feinte colère» (1973: 370) de las protagonistas femeninas de la celestinesca.

amor»⁵⁶. En vista de esta censura del personaje cabe preguntarse cómo lo leyeron y entendieron los autores de las adaptaciones⁵⁷.

Pedro Manuel de Urrea retoma en su *Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1513) la descripción de la hermosura de Melibea casi literalmente, con los comentarios de Sempronio incluidos⁵⁸. Es llamativo que es justamente hablando del pecho donde se introducen unos pequeños cambios:

el pecho alto le tyene,
qual para bueno conviene;
redondas tyene las tetas.
Las otras cosas secretas,
quales ella las detyene,
¿quién las podrá figurar?⁵⁹

Urrea omite la descripción del tamaño para hablar solo de la forma; además llama la atención sobre el tópico de las ‘partes secretas’ de la dama que el amante sólo se puede imaginar.

En el *Romance de Calisto y Melibea*, una «drástica simplificación de la obra para uso de lectores vulgares» (Mota 2003: 520), se hace caso omiso de la descripción de la joven⁶⁰. Sin embargo, en el pliego suelto salido de las prensas de los Cromberger en 1513, este romance se complementa con un villancico y otro romance «que fizo un galán alabando su amiga»:

Yo me amava una señora
que en el mundo no hay su par;
las faiciones que ella tiene
yo vos las quiero contar.
Tal tenía la su cara
como rosa del rosal;
las cejas puestas en arco,
color de un fino contray;
los ojos tenía garços,
parecen de un gavián;

56.– Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. Laplana Gil (2010: 265); véase al respecto Chevalier (2000: 336).

57.– Como señala Hinrichs, «sequels offer the most direct and intimate criticism that a work can receive. Great sequels are great readings of original works and the best window we can have into reconstructing reading practices of an earlier era. Approaching them as such offers a powerful new tool to the literary critic and opens up new readings of some of literature’s most read works» (2011: x).

58.– Urrea, *Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Canet (1993: 115-117, vv. 657-724).

59.– Urrea, *Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Canet (1993: 116, vv. 693-698).

60.– La primera edición de este romance es de Menéndez Pelayo (1944: 135-143) en su *Antología de poetas líricos castellanos*; otras ediciones presentaron Menéndez Pidal (1953), Mota (2003), Snow (2006: 20-38) y Di Stefano (2017: sin p.)

la nariz afiladica,
 como hecha de metal;
 los labios de la su boca
 como un fino coral;
 los dientes tenía blancos,
 menudos como la sal;
 parece la su garganta
 cuello de garça real;
 los pechos tenía tales
 que es maravilla mirar:
 Y contemplando su cuerpo
 el día fuera asomar⁶¹.

Como observa acertadamente Mota «no cabe duda de que el *Romance* brinda unas cuantas claves para la interpretación de elementos y pasajes de *La Celestina* que han dado no poca materia de discusión a la crítica de los siglos XIX y XX» (2003: 520). Entre ellos, el citado investigador enumera «la ligereza de Melibea, y, sobre todo, el papel de la hechicería de amores en la seducción de ésta» (2003: 520). La crítica desde Lida de Malkiel⁶² hasta Baranda⁶³ concuerda en subrayar que las continuaciones celestinescas simplifican la complejidad del cuerpo y carácter de Melibea. La Polandria de Feliciano de Silva es un buen ejemplo de esta tendencia⁶⁴ y es indicativo que el autor prescinde de hablar de su aspecto exterior que podría revelar particularidades del carácter de la joven⁶⁵. Este silencio sobre el físico de la protagonista contrasta con la detalladísima descripción de un personaje secundario y sin importancia, la pastora Acais, en boca de su admirador Filínides⁶⁶ que utiliza un lenguaje arrusticado que confiere comicidad al texto.

61.– Véase la descripción del pliego que se conserva en un volumen facticio infolio con la signatura R-III-A/595 en la Biblioteca de Marcelino Menéndez Pelayo en Mota (2003: 521-522). Entre los editores del *Romance de Calisto y Melibea* solo Menéndez Pelayo (1944: 143) y Di Stefano (2017: sin p.) transcriben el romance «De la luna tengo quexa».

62.– Lida de Malkiel (1962: 457): «Su fisonomía en *La Celestina* es tan original y poco esquemática, que los imitadores tienden a simplificarla, remontándose a tipos convencionales más familiares [...] la conducta de Melibea, no impecablemente motivada en el original, indujo a la mayoría de los imitadores a plantearse de otros modos, más de acuerdo con los requisitos de la moral vigente».

63.– Baranda (1992: 21-22): «En cuanto a las heroínas, carecen de la complejidad del carácter de Melibea. Se produce también una simplificación de sus rasgos, como en el caso de los protagonistas, pero no procede de la intensificación de algunas características del modelo, sino de la modificación del mismo».

64.– Criado de Val habla de la inclinación de Silva a «frivolizar los personajes» (1969: 326).

65.– Para el interés del autor en retratar la hermosura femenina en la ficción caballeresca véase Sales Dasí (2003).

66.– El pastor la recuerda bebiendo de una fuente «con un capillejo en su cabeça con mil crespinas, y dos çarcillos de sus orejas con dos gruesas cuentas de plata, saliendo por como

Con todo, Feliciano de Silva se revela atento lector de las *descriptio personae* de la *Tragicomedia* que utiliza para conseguir efectos humorísticos⁶⁷. El autor mirobrigense es muy consciente del protagonismo del busto en la obra de Rojas con las descripciones diametralmente opuestas del pecho de Melibea por parte de Calisto y Areúsa, cuyos senos son, a su vez, objeto de un elogio en boca de Celestina. Este último se convirtió en la *Segunda Celestina* en un encomio paradójico del cuerpo de una anciana como decíamos. La propia Areúsa no deja de hablar en la obra de Silva del pecho y de la barriga de los demás, pero se dirige a su amiga Elicia diciendo: «Ay, prima, dexando una razón por otra, por mi vida, que me parece que tienes esos pechos algo hinchados, y aun la barriga no está muy floxa; y mal pecado, mas ¿si estás preñada dese mancebo?»⁶⁸. Al igual que en la obra de Rojas, los mismos signos corporales —los pechos o también la barba— aparecen en contextos distintos de la obra con connotaciones distintas (como señales de vejez/juventud, hermosura/fealdad, experiencia/impericia o bien como indicio del estado interesado de una mujer). Como lo señala Hinrichs para las continuaciones en general⁶⁹, la *Segunda Celestina* retoma tanto procedimientos narrativos y elementos descriptivos de la *Tragicomedia* renunciando a otras estrategias textuales. En definitiva, el cuerpo de los personajes de Feliciano de Silva se presta a ser leído sin que su significado sea tan complejo y emblemático como en el modelo adaptado.

sus cernexas rubias como unas candelas, vestida una saya bermeja con su cinta de tachones de prata, que no era sino gloria vella [...] Y assí agostó con su hermosa vista la hermosura de los campos, como los lirios y rosas agostan con hermosura las magarzas; y junto venía cantando, que mal año para cuantas calandrias ni ruiseñores hay en el mundo que assí retumbasen sus cantilenas [...]. Y como yo la oteé, y con aquella boca que no parecía sino que se deshazia sal de la brancura de sus dientes, manando por la bermejura de sus labios [...] cuando se alçó de beber, unos goterones traía por las mexillas que, con la color y brancura de su rostro, no semejava sino que via las froes de mayo por las mañanas, cargadas del relumbrante y craro rucío», Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 470-471). Hay una escena muy parecida en el *Amadís de Grecia* como estudia Bueno Serrano (2004: 172).

67.– Según Criado de Val, la *Segunda Celestina* «[r]epresenta la antítesis de la obra de Rojas; en ciertos aspectos, su parodia. No es una simple imitación, ni una continuación convencional» (1969: 325). Para el humor de Feliciano de Silva en la ficción caballeresca véase Sales Dasí (2005).

68.– Silva, *Segunda Celestina*, ed. Baranda (1988: 378).

69.– Véase Hinrichs (2011: x): «First, sequels must be like and unlike their source texts, both close enough to persuade readers that they are connected to the original and different enough to persuade readers that they offer a worthwhile addition, whether the parts are physically or only figuratively bound together. In contrast to imitations, they do not aim to re-create or repeat an earlier text but rather to expand it».

Bibliografía

Textos

- CANET VALLÉS, José Luis (ed.) (1993), *De la comedia humanística al teatro representable (Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea, Penitencia de amor, Comedia Thebayda, Comedia Hipólita, Comedia Serafina)*, Sevilla / Valencia, UNED / Universidad de Sevilla / Universitat de València.
- DELICADO, Francisco (2013), *La Lozana Andaluza*, eds. Jacques Joset & Folke Gernert, Madrid, Real Academia Española.
- DI STEFANO, Giuseppe (ed.) (2017), *Romancero I (c. 1421-1520)*, Würzburg / Madrid, Clásicos hispánicos.
- DOMÍNGUEZ, Frank A. (ed.) (2015), *Carajicomedia. With an Edition and Translation of the Text*, Woodbridge, Tamesis.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise (ed.) (2002), *Celestina comentada*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- GÓMEZ DE TOLEDO, Gaspar (1973), *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, ed. Mac E. Barrick, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (ed.) (1944), *Antología de poetas líricos castellanos. Los Romances Viejos. T. 4. Edición digital a partir de Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. Vol. 25*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (ed.) (1953), «Romance de Calisto y Melibea», en *Romancero hispánico*, Madrid, Gredos, vol. 2, p. 67.
- NATAS, Francisco de las (1993), «Comedia llamada Tideia», en *Cuatro comedias celestinescas*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, UNED-Universidad de Sevilla-Universidad de Valencia.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (ed.) (2016), *Segundas Celestinas*, Madrid, Castro.
- PORSIA, Franco (ed.) (2009), *Antiche scienze del corpo. II «Liber Phisionomiae» di Michele Scoto*, Taranto, Chimenti.
- ROCCA, Bartolomeo della (Cocles) (1536), *Physiognomiae et chiromantiae compendium*, Estrasburgo, Johann Albrecht.
- ROJAS, Fernando de (y 'antiguo autor') (2000), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, eds. Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Barcelona, Crítica.
- SILVA, Feliciano de (1988), *La Segunda Celestina*, ed. Consolación Baranda, Madrid, Cátedra.
- VALDÉS, Juan de (2010), *Diálogo de la lengua*, ed. José Enrique Laplana Gil, Barcelona, Crítica.
- VINCENT DE BEAUVAIS, *Speculum Naturale* (1494), Venezia, Hermann Liechtenstein, 1494.

Estudios

- ARMAS, Frederick A. de (1975), «*La Celestina*: An example of love melancholy», *Romanic Review*, 66, pp. 288-295.
- AUERBACH, Erich (2017), *Die Narbe des Odysseus. Horizonte der Weltliteratur*, ed. Matthias Bormuth, Berlin, Berenberg.
- BARANDA, Consolación (1984), «Algunas notas sobre la presencia de la *Tragicomedia* de Rojas en la *Segunda Celestina*», *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 3, pp. 207-216.
- (1992), «De *Celestinas*. Problemas metodológicos», *Celestinesca*, 16, pp. 3-32.
- (2017), «Las comedias del ciclo celestinesco. *Segunda comedia de Celestina* y *Comedia Selvagia*», en *La escritura inacabada. Continuaciones literarias y creación en España: siglos XIII a XVII*, eds. David Alvarez Roblin & Olivier Biaggini, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 69-85.
- BELTRÁN, Rafael (2004), «*Aspera et inurbana verba*: la ira de Melibea y Carmesina y la lección desoída de Andreas Capellanus», Alicante, Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives.
- BOULLOSA, Virginia H. (1973), «La concepción del cuerpo en la *Celestina*», en *La Idea del cuerpo en las letras españolas: siglos XIII a XVII*, ed. Dinko Cvitanovic, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, pp. 80-117.
- BOUZY, Christian (2011), «*Madre, tía y vieja*: la *Celestina*, personaje emblemático de la vejez», en *De la caduca edad cansada. Discursos y representaciones de la vejez en la España de los siglos XVI y XVII*, ed. Nathalie Dartai-Maranzana, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 151-162.
- BUENO SERRANO, Ana Carmen (2004), «Las innovaciones formales de Feliciano de Silva en el *Amadís de Grecia*: Una coda pastoril», en *Líneas actuales de investigación literaria: estudios de literatura hispánica*, Valencia, Universitat de València, pp. 165-175.
- CANTALAPIEDRA, Fernando (1986), *Lectura semiótico formal de «La Celestina»*, Kassel, Reichenberger.
- CHEVALIER, Maxime (2000), «Juan de Valdés como crítico literario», *Bulletin hispanique*, 102, pp. 333-338.
- CRIDA DE VAL, Manuel (1969), «La celestinesca», en *Teoría de Castilla la Nueva. La dualidad castellana en la lengua, la literatura y la historia*, Madrid, Gredos, pp. 294-330.
- DANGLER, Jean (2001), «Transgendered sex and healing in *Celestina*», *Celestinesca*, 25, pp. 69-81.
- DEL VECCHIO, Gilles (2011), «Decrepitud y prestigio de *Celestina*: la superación de la vejez», en *De la caduca edad cansada. Discursos y representaciones de la vejez en la España de los siglos XVI y XVII*, ed. Natha-

- lie Dartai-Maranzana, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 163-186.
- DEYERMOND, Alan D. (1961), *The Petrarchan sources of «La Celestina»*, Oxford, Oxford University Press.
- DILLE, Glen F. (1977), «The *Comedia Serafina* and its relationship to *Celestina*», *Celestinesca*, 1, pp. 15-20.
- DIOCHON, Nicolas & Cécile Iglesias (2011), «E más son de las mugeres viejas e pobres que tienen recurso al demonio»: el estereotipo de la vieja bruja. Entre demonología y literatura», en *De la caduca edad cansada. Discursos y representaciones de la vejez en la España de los siglos XVI y XVII*, ed. Nathalie Dartai-Maranzana, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 111-149.
- EALY, Nicholas (2012), «Calisto's Narcissistic Visions: A Reexamination of Melibea's 'Ojos Verdes' in *Celestina*», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 21, pp. 390-409.
- FARAL, Edmond (1924), *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris, Champion.
- FERNÁNDEZ RIVERA, Enrique (2006), «La autoría y el género de *Celestina comentada*», *Revista de filología española*, 86, pp. 259-276.
- FRAKER, Charles F. (1993), «The four humors in *Celestina*», *Approaching the Fifth Centenary*, eds. Ivy Corfis & Joseph T. Snow, Madison, HSMS, pp. 128-154.
- GERNERT, Folke (1999), *Francisco Delicados «Retrato de la Lozana Andaluza» und Pietro Aretinos «Sei giornate». Zum literarischen Diskurs über die käufliche Liebe im frühen Cinquecento*, Genève, Droz.
- (2017), «La fisiognomía en la imprenta y sus lectores», en *Adivinos, médicos y profesores de secretos en la España áurea*, ed. Folke Gernert, Toulouse, Les Méridiennes, pp. 21-31.
- (en prensa), *Lecturas del cuerpo. Fisiognomía y literatura en la España áurea*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- GREEN, Otis H. (1946), «On Rojas' description of Melibea», *Hispanic Review*, 14, pp. 254-256.
- (1953), «La furia de Melibea», *Clavileño*, 4, pp. 1-3.
- HARST, Joachim (2012), «Making love: Celestinesque literature, philology and "marranism"», *Modern Language Notes*, 127, pp. 169-189.
- HATHAWAY, Robert L. (1993), «Concerning Melibea's Breasts», *Celestinesca*, 17, pp. 17-32.
- MOTA, Carlos (2003), «*La Celestina*, de la comedia humanística al pliego suelto. Sobre el *Romance de Calisto y Melibea*», *Criticón*, 87-98, pp. 519-535.
- HERRERO RUIZ DE LOIZAGA, Francisco Javier (2004), «Procedimientos para la expresión del humor en la comedia celestinesca», *Cuadernos del CEMYR*, 12, pp. 69-96.

- HEUGAS, Pierre (1973), *La Célestine et sa descendance directe*, Bordeaux, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux.
- HINRICHS, William Hastings (2011), *The invention of the sequel. Expanding prose fiction in early modern Spain*, Woodbridge, Tamesis.
- LACARRA, Eukene (1997), «La ira de Melibea a la luz de la filosofía moral y del discurso médico», en *Cinco siglos de «Celestina»: Aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán & José Luis Canet, Valencia, Universitat de València, pp. 107-120.
- LARA ALBEROLA, Eva (2014), «Hechiceras celestinescas y nigromantes en la literatura del siglo XVI. ¿De la hechicera 'venida a más' al mago 'venido a menos'?», en *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, eds. Eva Lara Alberola & Alberto Montaner, Salamanca, SEMYR, pp. 367-432.
- LICHTENBERG, Georg Christoph (1778), *Über Physiognomik wider die Physiognomen: zur Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntniß*, Göttingen, Johann Christian Diederich.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1962), *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Eudeba.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Luis F. (2016), «Voyeurism and shame: The pleasure of looking and the pleasure of being looked at in *La Celestina*», *Celestinesca*, 40, pp. 87-116.
- MARAVALL, José Antonio (1972), *El mundo social de La Celestina*, Madrid, Gredos.
- MARTÍN ROMERO, José Julio (2009), «Amadís de Gaula humanizado: vejez y melancolía en la obra de Feliciano de Silva», *Letras: revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*, 59, pp. 251-262.
- MELIÁN, Elvira M. (2018), «De la bilis negra a la escolástica: la Celestina como arquetipo de la melancolía maléfica en el Siglo de Oro», *Asclepio: Revista de historia de la medicina y de la ciencia*, 70, pp. 1-14.
- MORROS MESTRES, Bienvenido (2010), «Areúsa en *La Celestina*: De la Comedia a la Tragicomedia», *Anuario de estudios medievales*, 40, pp. 355-385.
- PEDRAZA, Pilar (2001), «La vieja desnuda. Brujería y abyección», en *Atti del XIX Convegno dell'Associazione degli ispanisti italiani*, eds. Antonella Cancellier & Renata Londero, Padova, UNIPRESS, vol. 1, pp. 5-17.
- PITEL, Anne-Hélène (2011), «Ambivalencia de la senectud en las 'hijas' de Celestina: una edad dorada con sabor amargo», en *De la caduca edad cansada. Discursos y representaciones de la vejez en la España de los siglos XVI y XVII*, ed. Nathalie Dartai-Maranzana, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 187-214.
- RAMÍREZ SANTACRUZ, Francisco (2004), «Individualismo a ultranza en *La Celestina*: Areúsa y Melibea», *Graffylia: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 4, pp. 64-71.

- SALES DASÍ, Emilio José (2003), «Princesas ‘desterradas’ y caballeros disfrazados: un acercamiento a la estética literaria de Feliciano de Silva», *Revista de literatura medieval*, 15, pp. 85-106.
- (2005), «El humor en la narrativa de Feliciano de Silva: en el camino hacia Cervantes», *Literatura: teoría, historia y crítica*, 7, pp. 115-158.
- SANZ HERMIDA, Jacobo S. (1994), «‘Una vieja barbuda que se dice Celestina’: Notas acerca de la primera caracterización de Celestina», *Celestinesca*, 18, pp. 17-34.
- SNOW, Joseph Thomas (2006), «En los albores de la celestinesca: sobre el *Romance nuevamente hecho de Calisto y Melibea* en el pliego suelto de 1513», *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, 7, pp. 13-44.
- THIEMANN, Susanne (2006), «*Sex trouble*: die bärtige Frau bei José de Ribera, Luis Vélez de Guevara und Huarte de San Juan», en *Geschlechtervariationen. Gender-Konzepte im Übergang zur Neuzeit*, eds. Judith V. Klinger & Susanne Thiemann, Potsdam, Universitäts-Verlag Potsdam, pp. 47-82.
- TROTTER, G. D. (1954), «Sobre “La furia de Melibea” de Otis H. Green», *Clavileño*, 5, pp. 55-56.
- WALDE MOHENO, Lillian von der (2007), «El cuerpo de Celestina: un estudio sobre fisonomía y personalidad», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 9, pp. 129-142.

GERNERT, Folke, «‘Cuanto va de la excellencia del alma a la del cuerpo’: La legibilidad del cuerpo humano en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva», *Celestinesca* 42 (2018), pp. 421-442.

RESUMEN

El presente artículo estudia los signos corporales y su significado en la *Tragicomedia* de Rojas, la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva y otras obras celestinescas. Esta legibilidad del cuerpo humano se explica por la amplia difusión de las teorías fisiognómicas a lo largo de los siglos xv y xvi. Por lo tanto, no sorprende que los propios personajes muestran una clara conciencia de la relación entre el aspecto exterior y la personalidad. En las obras analizadas, el hirsutismo femenino o las cicatrices pueden ser interpretados como alusiones al carácter de un personaje o de su estatus social marginado. Asimismo, las descripciones de la fealdad y de la hermosura de los personajes femeninos no responden sólo a los cánones poetológicos de la época, sino son susceptibles de ser leídos en clave fisiognómica

PALABRAS CLAVE: fisiognomía, cuerpo y literatura, celestinesca, Feliciano de Silva.

ABSTRACT

This article studies the body signs and their meaning in Rojas' *Tragicomedia*, in the *Segunda Celestina* by Feliciano de Silva and in other celestinesque works. This legibility of the human body can be explained by the fact that physiognomic lore was widely spread during the fifteenth- and sixteenth century. Therefore it is not surprising that the fictional characters are aware of the relationship in between outward appearance and personality. In the works analyzed feminine hirsutism or scars can be interpreted as allusions to the character of a person or their marginalized social status. In the same way the description of the ugliness or the beauty of the women characters do not respond only to the poetological rules of the time but can be read from the viewpoint of physiognomy.

KEY WORDS: physiognomy, body and literature, celestinesca, Feliciano de Silva.

